



Il disagio dell'innocenza: tragedia, teoria e romanzo moderno

Cristina Savettieri

La teoria della tragedia diffida dell'innocenza. È una storia di lunga durata che comincia con la *Poetica* di Aristotele, riemerge nelle glosse e negli scritti dei grammatici e teorici tardo-antichi e medievali, prosegue nelle dispute rinascimentali italiane e francesi e si allunga fino alle teorie moderne, senza però un vero e proprio 'telos' e senza alcuna univocità. Uso il verbo 'diffidare' proprio per esprimere l'instabilità con cui la teoria della tragedia, nelle sue innumerevoli vite storiche, ha affrontato la questione dell'innocenza, ora temendola e stigmatizzandola, ora ignorandola, ora assumendola come suo centro propulsore. Dalla questione dell'innocenza discendono alcuni dei principali nodi estetici e morali che la tragedia come genere letterario ha incarnato nel corso dei secoli: le ambiguità dell'immedesimazione con l'eroe, i limiti e gli effetti involontari dell'azione individuale, la zona grigia entro cui si colloca il concetto di errore, il ruolo della fortuna e il peso dell'imponderabile sulle vite dei singoli. Le oscillazioni che attraversano l'innocenza nella storia dell'immenso corpus di letteratura secondaria sulla tragedia e sul tragico parlano in primo luogo della fatica concettuale di fare i conti con uno dei punti ciechi della sfera dell'azione umana.

Prima di osservare alcune di queste espressioni di instabilità prodottesi nel corso dei secoli è necessaria una premessa: non c'è altro modo di parlare della teoria della tragedia se non facendone la storia – non la storia della tragedia, ma la storia delle sue teorie e dei concetti poetici, morali, estetici, politici ed ontologici che ne hanno accompagnato, predisposto o sostituito la ricezione nel corso dei secoli. Bisogna cioè assumere, fino in fondo, il paradosso su cui certamente



ogni gesto teorico si fonda, ma che nel caso della tragedia diventa ineludibile: il genere letterario che più di ogni altro ha suscitato tentazioni teoriche essenzialiste e normative, è anche quello che più è gravato da una storicità radicale, che ricolloca – malinconicamente direi – quelle imprese teoriche in regioni storiche specifiche, contesti entro cui quelle spinte verso gli ‘universalia’ si rivelano dotate di significati particolari. Questa scissione è un tratto tipico di molti dei discorsi teorici sulla tragedia sorti con la modernità, caratterizzati, a partire dalla stagione dell’idealismo tedesco, da una postura essenzializzante che va letta anzitutto come sintomo storico.

Non c’è ricostruzione storica del concetto moderno di tragico che non abbia il suo cronotopo incipitario negli ultimi decenni del diciottesimo secolo nell’area della cultura tedesca dell’età di Goethe, i cui scritti di fine Settecento¹ sono solitamente considerati la preistoria di una vicenda culturale che inizia formalmente con Schelling, primo filosofo del tragico, e tutt’al più con i frammenti di Friedrich Schlegel. Si tratta di una vicenda interna al passaggio da una poetica normativa a una speculativa, come è stato definito in uno scritto molto influente di Szondi (1974), che forse sarebbe il caso di mettere in discussione². È una

¹ Questo piccolo gruppo asistemático di scritti include alcuni passi di *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), un discorso celebrativo su Shakespeare, *Zum Shakespeares-Tag* (1771), il breve saggio *Über die epische und dramatische Dichtung* e gli scambi epistolari con Schiller, in particolare le lettere della fine di dicembre del 1797.

² Il confronto di Szondi tra una poetica normativa e descrittiva e una speculativa non tiene sufficientemente conto di un paradosso che in età moderna diventa lampante: la scissione drammatica tra concetti e forme, ricomposta ed emendata solo in via dialettica, produce una altrettanto drammatica scissione tra teorie e pratiche dell’arte. L’affrancamento dalle impalcature moralistiche che fino alla metà del Settecento dominano la poetica dei generi non impedisce comunque che a queste si sostituiscano nuove forme di tutela e controllo sulle forme letterarie, fondate su basi concettuali e speculative. Inoltre, negare che tutta la poetica che precede questo momento-soglia sia estranea a qualunque questione filosofica e dominata integralmente dall’eteronomia rischia di non vedere il doppio fondo su cui secoli di

storia raccontata all'interno dei paradigmi della modernità ed è la storia della nascita di un genere discorsivo filosofico più che quella della morte di un genere letterario. Dal punto di vista dei moderni, la tragedia è un genere letterario – prima che una pratica performativa – che nasce ad Atene nel V secolo avanti Cristo, si eclissa per secoli, ha una nuova rinascita con Shakespeare tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento ed entra in uno stato di crisi permanente, talvolta certificato come morte vera e propria, a partire dalla fine del Settecento. Questa descrizione sintetizza in maniera volutamente parziale la narrazione comune a numerosi scritti filosofici, teorici e di poetica del diciannovesimo e del ventesimo secolo, che hanno modellato completamente lo strato più superficiale – ma, tutto sommato, egemonico – del punto di vista moderno sulla storia della tragedia.

Osservare da una certa distanza questo insieme di posizioni, cercando di cogliere in esse, con un gesto di sintesi, significati storici e posture intellettuali simili o almeno paragonabili è un esercizio necessario. Perché la riflessione moderna sulla tragedia, più ancora che la produzione moderna di tragedie, è un campo polimorfico e conflittuale, ma reso incredibilmente omogeneo dall'asse principale che lo attraversa e che riesce ad aggregare testi, discussioni ed elaborazioni teoriche spesso in profonda contraddizione reciproca: ciò che rende così compatta questa regione di discorsi a cavallo tra la filosofia e la letteratura è il tentativo di definire, attraverso la tragedia e il tragico, la modernità.

Il testo-sintomo che offre il miglior accesso alla storia che si fa iniziare nella Prussia della fine del Settecento con gli scambi epistolari tra Schiller e Goethe è il saggio che, inserito nella raccolta *Von deutscher Art und Kunst* (1773), Herder dedica a Shakespeare. L'interesse di questo testo consiste non tanto nel ruolo che esso riveste all'interno della storia della ricezione di Shakespeare nella cultura tedesca, né nella sua

produzione critica e teorica sulla tragedia si collocano. Allo stesso modo, come proverò a dimostrare in questo saggio, persino le posizioni speculative non sono immuni da preoccupazioni moralistiche. Una critica proficua delle posizioni di Szondi si trova in Rajan 2000.

ispirazione anti-classica mossa essenzialmente contro l'estetica illuminista francese e tradizionalmente considerata come una sorta di manifesto dello *Sturm und Drang*. È l'impostazione metodologica alla base del saggio a renderlo esemplare e sintomatico: la consapevolezza della storicità radicale delle opere di Shakespeare, sorte in un contesto storico e geografico determinato e insostituibile, guida la loro celebrazione entusiastica ma si esprime soprattutto nella necessità di tracciare differenze, storicamente fondate, tra testi di epoche e culture differenti.

Lo storicismo moderno trova in questo saggio una delle sue prime applicazioni interpretative e uno dei primi tentativi di comprensione autenticamente storica delle differenze tra la cultura antica e quella moderna³. Non siamo più, in sostanza, dentro i modi e le categorie mentali della *Querelle des Anciens et des Modernes*. Il segno più evidente di questa distanza è dato dalle ansie che affiorano nell'ultima parte del saggio, in cui Herder sembra intuire l'effetto di prospettivismo radicale che lo sguardo storicista sul passato comporta:

Più triste e più importante diventa il pensiero che persino questo grande creatore di storia e anima del mondo invecchia sempre di più! che noi siamo già ora separati e lontani da queste grandi rovine dell'età della cavalleria, perché parole e usi e generi dell'epoca appassiscono e cadono come un autunno di foglie, [...] che anche il suo dramma diventerà incapace di una rappresentazione vivente, e si ridurrà come le macerie di un colosso, di una piramide, che ciascuno osserva meravigliato ma che nessuno comprende. Fortunato io, che ho vissuto alla fine di un'epoca in cui ero in grado di comprenderlo. (Herder 1993: 520, traduzione mia)

Considerare le opere d'arte a partire dal tempo, dal luogo e dalle condizioni determinate che le hanno prodotte significa accettare la dimensione locale dei loro significati. Significa abbandonare un modello di osservazione del passato disposto a reperire valori 'universali',

³ Cfr. Oergel 2006: 19-28.

trasferibili in nuovi contesti e culture. Significa ammettere che il passato è discontinuo, composto da regioni specifiche cristallizzate in tratti locali e descrivibile essenzialmente per differenze. La parola chiave di questo passo è «triste», 'traurig', perché niente esprime il doppio fondo dello storicismo meglio del sentimento di tristezza di fronte al silenzio che minaccia i prodotti delle culture e che rischia di renderli incomprensibili e muti.

La cultura che in maniera sistematica e compiuta ha formalizzato la fondazione filosofica dello storicismo moderno è anche la cultura in seno alla quale la filosofia del tragico è nata. La cultura che per prima, guardando ai testi tragici di Shakespeare, ha sentito la tristezza della separazione dal passato e della sua frammentazione in aree locali e chiuse in sé stesse è anche quella che, attraverso la filosofia del tragico, ha provato a smantellare la storicità di un genere letterario dalla storia secolare in nome di un essenzialismo radicale. Leggendo il testo di Herder in chiave sintomatica è possibile ritrovarvi uno dei doppi legami che segnano la costruzione dell'identità moderna: da una parte il disincanto che la conoscenza storica getta sulla validità dei valori estetici, dall'altra la tentazione di ripristinare proprio sul terreno dell'estetica un'etica⁴ e una metafisica da contrapporre agli effetti disgreganti della messa in prospettiva del passato. È questo il significato storico della svolta metafisica che la teoria della tragedia sperimenta tra Sette e Ottocento. Sul terreno della tragedia hanno proliferato gli effetti collaterali dello storicismo: lo sgomento di fronte alla alienazione dal passato, il desiderio di trascendere la storicità delle culture, l'angoscia di fronte alla provvisorietà stessa del proprio punto di vista radicato nel presente. Se il tragico moderno nasce con la scoperta che gli oggetti della cultura non sono depositari di valori universali che sopravvivranno necessariamente alle epoche storiche, il mito della morte della tragedia racconta, in fondo, questa scoperta e il *pathos* che la accompagna.

L'unico antidoto alle insidie di questo doppio legame, da cui discendono molti luoghi comuni teorici come quello che oppone la tragedia al romanzo, è quello di provare a osservare la teoria della

⁴ Cfr. Schmidt 2001.

tragedia e quell'insieme vasto di scritti critici e teorici su di essa in una prospettiva di lunga durata⁵, che non tenga più conto della svolta presunta dal normativo allo speculativo e si interroghi sui nuclei di discorso più controversi senza alcuna preclusione storica.

Data questa premessa, cercherò di affrontare la questione dell'innocenza imponendomi di osservare cosa l'innocenza abbia significato in alcune fasi della storia della teoria della tragedia e riflettere su cosa questi movimenti storici suggeriscano. Nell'ultima parte del mio saggio, però, mi concederò una deroga a questo impianto puramente storicista per cercare di capire se l'innocenza e la sua storia abbiano lasciato residui in quel genere che a lungo è stato considerato refrattario a qualunque inclinazione tragica, cioè il romanzo. Preliminarmente voglio precisare che intendo 'innocenza' non in senso morale, come stato derivante da bontà, virtù o addirittura santità, ma, in un senso neutro, come assenza di responsabilità nello svilupparsi di una serie di circostanze. Questa definizione operativa serva da base per misurare le oscillazioni del concetto.

A stabilire per primo l'incompatibilità tra tragedia e innocenza è Aristotele nel capitolo 13 della *Poetica*, in cui si definiscono i casi oggetto di imitazione nella tragedia. Essendo il fine della tragedia quello di suscitare paura e pietà c'è, secondo Aristotele, un solo tipo di racconto

⁵ Lo fa in maniera eccellente Galle 2005. Sottolinea l'importanza di osservare la storia delle teorie della tragedia in una prospettiva di lunga durata Lurie 2012. Condivido l'impostazione alla base del volume di Billings e Leonard 2015, che propongono di leggere le vicende della moderna filosofia del tragico come un episodio di «classical reception» profondamente connesso con la costruzione dell'identità moderna e dell'idea stessa di modernità; in questo modo si può osservare la filosofia del tragico in connessione e in dialogo con altri momenti della ricezione della tragedia: «To describe the philosophy of tragedy as a phenomenon of classical reception is to place it in dialogue with a series of concerns different from – though by no means excluding – its place in German intellectual history or the history of western philosophy. [...] we cannot isolate the development of philosophical concepts of the tragic from a history of reading, nor disentangle ancient texts from the categories through which they have been understood» (*ibid.*: 3).

capace di raggiungere questo fine: quello che abbia come protagonista un carattere medio che non ecceda né in virtù né in malvagità e che passi da uno stato di buona sorte a uno di cattiva sorte:

Poiché la composizione della migliore tragedia deve essere non semplice ma complessa, e imitativa di fatti paurosi e pietosi (ciò è proprio di questo tipo di imitazione), anzitutto è chiaro che non devono essere mostrati gli uomini degni di stima, che volgano dalla buona sorte alla sventura, perché questo non è pauroso né pietoso, ma ripugnante ('miaron'); neppure i malvagi dalla sventura alla buona fortuna, perché questo è il massimo di estraneità alla tragedia, in quanto non presenta nulla di cui c'è bisogno: non è né conforme al senso morale, né pietoso, né pauroso; neppure, per contro, il perfetto malvagio che cade dalla buona sorte nella disgrazia, perché una composizione siffatta comporterebbe sì senso morale, ma non pietà né paura, la prima è infatti relativa a chi è indegnamente tribolato, la seconda a chi ci è simile (pietà per chi non merita, paura per chi ci è simile), pertanto ciò che avviene non sarà né pietoso né pauroso. Resta dunque il caso intermedio tra questi. È di questo tipo colui che, non distinguendosi per virtù e per giustizia, non è volto in disgrazia per vizio e malvagità, ma per un errore ('hamartia'), tra coloro che si trovano in grande fama e fortuna, come per esempio Tieste, Edipo e gli uomini illustri provenienti da siffatte stirpi.

È necessario dunque che il racconto ben fatto sia semplice piuttosto che doppio, come alcuni affermano, e sia il volgere non dalla sventura alla buona sorte, ma al contrario, dalla buona sorte alla sventura, non per una malvagità ma per un grave errore di una persona, o quale si è detta o migliore piuttosto che peggiore. (Aristotele 1987: 157-159)

Il passo in questione è straordinariamente ambiguo⁶: il caso di individui virtuosi colpiti da rovescio di fortuna risulterebbe «ripugnante» ('miaron') agli spettatori, così come il caso di un malvagio

⁶ Ho tenuto conto delle osservazioni di Lanza in Aristotele 1987, Halliwell 1986: 202-237 e 1987: 122-131 e Schmitt in Aristoteles 2008: 435-476.

che passi da buona a cattiva sorte non genererebbe alcun effetto di pietà e terrore. La precisazione che segue è essenziale: la pietà si rivolge a chi subisce 'immeritadamente' un rovescio di fortuna, mentre la paura è suscitata dalla somiglianza tra lo spettatore e il personaggio in scena. L'arbitrarietà, più o meno marcata, del rovescio – esso è immeritato proprio perché arbitrario – è dunque una delle condizioni di possibilità per la stimolazione di una risposta emotiva fondata sulla pietà da parte del pubblico. Il primo interrogativo che viene da porsi è se questo nesso che lega arbitrarietà del rovescio e pietà si dia sempre negli intrecci tragici, ma il testo elude questo punto e propone subito dopo una formulazione ulteriore. Nel capoverso successivo, infatti, si giunge alla definizione dell'oggetto della tragedia: il rovescio di fortuna che un individuo medio subisce non per sua malvagità ma per un errore. Il rovescio è dunque immeritato e al tempo stesso 'provocato', ha cioè origine in un errore. È questo dettaglio, su cui si eserciterà uno sforzo ermeneutico secolare, a sfocare quanto stabilito poche righe sopra. Di quale natura sia questo errore, non è qui detto, e infatti gli interpreti sono ricorsi all'*Etica*, il cui quadro classificatorio delle azioni sbagliate fa probabilmente da base a questo passo. Quello che colpisce non è solo il fatto che non si determini, ad esempio, quanto di intenzionale e quanto di involontario ci sia nell'errore che determina il rovescio, ma soprattutto l'apparente contraddizione tra l'idea che il rovescio sia immeritato (e dunque l'agente innocente) e l'idea che invece esso scaturisca dalle azioni dell'agente. Stephen Halliwell (1987: 129) ha notato come ci sia, in questo ricorso alla nozione di errore – Halliwell traduce 'fallibility', che indica una generale disposizione all'errore più che un errore compiuto e specifico – un'esigenza di introdurre nella costruzione dell'intreccio un principio causale che garantisca intelligibilità: il rovescio di fortuna e la sofferenza che ne deriva devono essere riconducibili a un'origine razionalmente identificabile.

La laicizzazione della tragedia che Aristotele compie con la *Poetica* (Lanza in Aristotele 1987: 74-83) impedisce che elementi irrazionali o forze esterne imponderabili legate all'universo religioso intervengano con un ruolo preminente nella costruzione dell'intreccio. L'uso dell'aggettivo 'míaron' tradisce una certa ansia platonica, la

preoccupazione di non contraddire l'idea che una vita virtuosa o comunque incolpevole non possa essere trascinata nell'infelicità e nella sofferenza. Come è noto, si tratta di un criterio restrittivo, che spiega solo poche combinazioni di intreccio presenti nel corpus tragico e che offre una soluzione intelligibile a ciò che le tragedie lasciano irrisolto. Affermando contemporaneamente che il rovescio dipende dall'agente e che esso è immeritato, Aristotele lascia un punto cieco all'interno del suo trattato e crea le condizioni per una ricezione straordinariamente complicata di questo passo e della tipologia perfetta di intreccio tragico.

Ignorando la *Poetica*, i grammatici e i teorici tardo antichi e medievali fissano essenzialmente due definizioni divergenti di tragedia, l'una intesa come teodicea che vede agenti criminali subire un rovescio di fortuna che ne determina, secondo giustizia, la rovina; l'altra intesa come lamento per sofferenze immeritate che agenti innocenti subiscono a causa di un rovescio di fortuna (Savettieri 2014: 39-40)⁷. La prima tradizione rifiuta di assegnare alcun ruolo a forze imponderabili nel determinare il rovescio della sorte, per cui tutto l'accento viene spostato sulla responsabilità individuale e sull'immoralità degli agenti: così, ad esempio, nelle *Etymologiae* di Isidoro, influenzate dalla tradizione patristica, la tragedia, che non ha niente a che fare con l'innocenza, è definita come il genere che tratta i «facinora sceleratorum regum», i misfatti di sovrani scellerati. La seconda tradizione, al contrario, accoglie pienamente l'idea che la tragedia riguardi rovesci immeritati che colpiscono agenti non immorali. Il testo più importante e influente della cultura dell'alto medioevo, la *Consolatio philosophiae* di Severino Boezio, fissa precisamente questa definizione: «Cosa altro lamenta il grido delle tragedie se non la fortuna, che con colpi indiscriminati turba i regni felici?» (Boezio 2010: 45). Qui, l'interdetto sulla sofferenza di chi è innocente è, sul piano dei concetti, infranto e la Provvidenza rende, nella prospettiva cristiana, accettabile ciò che nella *Poetica* è considerato ripugnante. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, questa idea è

⁷ Riprendo qui alcuni esempi già trattati in Savettieri 2014. La migliore e più completa trattazione della produzione teorica sulla tragedia nel Medioevo, sulla quale mi sono basata, è Kelly 1993.

più vicina allo squilibrio radicale che, di fatto, le tragedie antiche mettevano in scena di quanto non lo sia il modello aristotelico che sterza decisamente sul carattere e sulle sue azioni come origine del rovescio⁸. Quanto la definizione di Boezio potesse risultare sconcertante è dimostrato dal fatto che uno dei suoi commentatori, Guillaume de Conches, commenta questo passo in direzione moralistica, misinterpretandolo e ripristinando l'associazione tra azioni criminali e tragedia (Kelly 1993: 78).

Il quadro concettuale, che si definisce in maniera fantasmatica nella assoluta ignoranza del teatro antico e dei testi dei tragici greci, si polarizza dunque su due definizioni abitate da sottintesi morali differenti: la tragedia come genere criminale e dunque immorale nonostante presenti la caduta di agenti colpevoli; la tragedia come genere che lamenta gli effetti distruttivi di ciò che è al di fuori del controllo di agenti umani. In un caso la responsabilità dell'agente è totale e inequivocabile e il regime causale perfettamente intelligibile attraverso la compensazione del male fatto attraverso il castigo ricevuto; nell'altro la responsabilità dell'agente è nulla e il regime causale oscurato proprio perché nessun principio retributivo si attiva. La prima definizione dunque esprime l'ingiustizia degli uomini e la giustizia di Dio, l'altra la fragilità degli uomini e l'imperscrutabile giustizia di Dio.

Uno dei racconti dal *De casibus* di Boccaccio, quello di Zenobia, sintetizza, senza alcun riconoscimento esplicito alla bontà dell'ordine oltremondano, questa mancanza di corrispondenza tra virtù e felicità e anzi, al contrario, enfatizza il legame tra l'altezza della posizione raggiunta nel corso della vita e il destino di rovina che le è assegnato: «Ma che importa? Anche se il valore è grande, è necessario che chi sta salendo, presto o tardi cada: e a questa legge neppure Zenobia poté sottrarsi» (Boccaccio 1983: 680). Non cito Boccaccio casualmente, perché di fatto, in assenza di una tradizione tragica medievale, il genere con cui finisce per essere identificata la tragedia – è Chaucer a istituzionalizzare questa identificazione (Kelly 1997: 11) – è proprio quello delle vite degli

⁸ Raymond Williams riconosceva già la stretta vicinanza delle idee medievali sulla tragedia al corpus tragico greco (1966: 19).

uomini illustri, genere storico e narrativo in cui le genealogie della teodicea e del lamento si trovano a coesistere, segnalando dunque una oscillazione non risolta tra i due modelli. È un passaggio essenziale per la storia dell'innocenza nella teoria tragica. Perché questa apparente parentesi teorica che precede la riscoperta della *Poetica* di Aristotele nel Cinquecento costituisce in realtà un sostrato concettuale che resiste e anzi influenza la stagione teorica italiana e francese (Kelly 1993; Lohse 2015; Zanin 2016: 109-122), ne orienta alcuni esiti e al tempo stesso ne stimola alcune fondamentali risposte censorie. Così, ad esempio, Ludovico Castelvetro nel suo monumentale commento alla *Poetica* (1570) squalifica l'interdetto sulla sofferenza dell'innocente, ritenendo al contrario che il modello di intreccio censurato da Aristotele sia quello che meglio massimizzi gli effetti di paura e pietà sullo spettatore (Castelvetro 1978: 361-362). Antonio Minturno nel *De Poeta* (1559) si spinge addirittura a definire la morte in croce di Cristo, il più innocente degli uomini, una tragedia (Minturno 1970: 182-183), mentre, sul fronte opposto, altri teorici elaborano modelli di giustizia poetica in cui sia esplicito il principio della retribuzione. La polemica sulla *Canace* di Sperone Speroni (Roaf 1982), animata da un anonimo da alcuni identificato con Giraldo Cinzio, ruota proprio attorno alla localizzazione dell'errore e alla determinazione dell'innocenza all'interno dell'intreccio, che vede protagonisti un fratello e una sorella incestuosi per effetto della volontà di Venere (Savettieri 2018, c.d.s.).

Le interpretazioni divergenti del capitolo 13 della *Poetica* e dell'«hamartia» aprono uno spazio concettuale fluido, sia perché già il testo di Aristotele contiene un punto cieco, una zona di indecidibilità riguardo al nesso che lega la sfera dell'azione e la sofferenza, sia perché le due definizioni invalse nei testi e nelle glosse medievali – la teodicea, il lamento – sono ancora influenti. È una fluidità che, però, si cristallizza presto: la trattatistica francese del Seicento consolida il meccanismo della giustizia poetica ed esclude categoricamente dal perimetro istituzionale della tragedia gli intrecci che vedano i giusti travolti dalla sventura. Nel 1637 Georges de Scudéry scrive della tragedia come il genere che espone contemporaneamente il «trionfo degli innocenti» e il «supplizio dei colpevoli» (Civardi 2004: 383-384, traduzione mia); nel

1640 La Mesnardiere parla di «punizioni legittime» e «virtù ricompensate» (1972: 223, traduzione mia). L'innocente che soffre è contrario al principio della verosimiglianza e solo nelle narrazioni storiche ha dignità di rappresentazione, come Jean Chapelain spiega nella *Preface* all'*Adone* di Marino nel 1623: «nelle storie ('histoires') i casi e gli avvenimenti sono tutti differenti e non ordinati, in quanto dipendenti dalla fortuna, che fa prosperare tanto i cattivi quanto i buoni e rovina indiscriminatamente gli uni e gli altri [...]» (Chapelain 2007: 197-198, traduzione mia).

In generale il platonismo dominante a livello teorico e critico ricolloca la rappresentazione della contingenza e della radicale esposizione degli esseri umani a forze esterne imponderabili nella sfera discorsiva del particolare e dell'imperfezione, cioè la storia. Nella regione dell'ideale c'è una sola legge ferrea che vale e preserva un trattamento razionale e intelligibile del rovesciamento della sorte: è la legge della retribuzione. Rappresentare caratteri immorali ma in controllo delle proprie azioni ha ricadute didascaliche chiare; rappresentare caratteri innocenti esposti e travolti rende molto più complicata qualunque giustificazione moralistica. L'efficacia della giustizia poetica consiste nel restituire un ordine del mondo fondato su una bilancia della giustizia in perfetto equilibrio.

L'insistenza con cui gli argomenti che neutralizzano l'innocenza riaffiorano va interpretata in maniera sintomatica: più che di zelo nello spiegare l'ovvio, essi sono espressione della necessità di contenere gli effetti di quel punto cieco e preservare la sfera dell'imitazione dalle spinte disgregatrici della contingenza, dell'imperfezione e della sofferenza. La scissione tra le opere tragiche, in cui queste spinte trovano ampiamente spazio, e le impalcature predisposte a mediarne la ricezione ci parla delle ansie di un discorso teorico abitato da esigenze moralistiche che, evidentemente, l'idea cristiana della retribuzione oltremondana non soddisfa.

Emblematico è il caso di Richardson che interviene nel *Post-script* a *Clarissa* a criticare frontalmente il dispositivo della giustizia poetica, incapace di suscitare vera pietà negli spettatori, e a difendere la propria storia tragica come coerente con l'idea cristiana di una ricompensa dopo

la morte (Richardson 1962: 554, IV). Sotto la tutela di questa idea, Richardson attacca la giustizia poetica sul piano estetico – è inefficace perché non produce immedesimazione – e preserva il nucleo incandescente della sofferenza immeritata, spingendo fuori della storia, letteralmente nel paratesto, l'idea del riscatto e del riequilibrio della giustizia. Che la rivendicazione della legittimità poetica dell'innocenza sia pronunciata nel paratesto di un romanzo non mi sembra casuale. È una svolta parziale, che mescola ancora ragioni estetiche e morali ma che segnala come, nell'epoca che si è già avviata verso la piena secolarizzazione, la sofferenza immeritata ha ancora qualcosa di profondamente intollerabile e per questo va giustificata e difesa, perché essa è espressione di una sfera morale al cui centro non sta cosa 'si fa' ma cosa 'si patisce'. Che cosa è l'individuo se ciò che lo definisce non è l'insieme delle sue azioni, ma al contrario gli effetti di ciò che 'non' ha fatto? In che regione morale ci troviamo quando la volontà nella forma dell'intenzione, della deliberazione e dell'azione non ha alcuna corrispondenza con ciò di cui è fatta una vita?

Se ci spostiamo ora oltre quella soglia individuata da Szondi, al di là della quale la poetica da normativa diventerebbe speculativa, dando origine alla filosofia del tragico, questi interrogativi non solo non sembrano risolti ma le ansie che li accompagnano riaffiorano. L'innocenza e la scissione tra virtù e felicità costituiscono un problema anche quando, dopo la fondazione dell'estetica moderna e le prime rivendicazioni di autonomia dell'arte, l'approccio moralistico alla letteratura sembrerebbe aver perso la sua egemonia.

Quando nelle lezioni di estetica Hegel spiega la dialettica del tragico, fatta di collisioni tra potenze egualmente legittime il cui esito è la pacificazione etica, il vecchio motivo della riprovazione di fronte alla sofferenza innocente ritorna: «una costrizione irrazionale, una sofferenza senza colpa non potrebbe non creare nell'animo dello spettatore indignazione al posto della pacificazione etica» (1997: 1359, II)⁹. La disquisizione sulla qualità e i gradi della sofferenza ammessi in

⁹ Discute con acutezza questi passi da Hegel Macpherson 2010: 9-10, che però mira a supportare l'idea che sia la responsabilità involontaria il *primum*

un'opera che voglia definirsi tragica è un *topos* di molta teoria della tragedia nella modernità, che qui trova una illustre esemplificazione¹⁰. La sofferenza senza colpa è associata all'irrazionale, che, in quanto tale, non può avere spazio nella creazione artistica¹¹. L'eroe tragico non è mai, in nessun caso, innocente, perché il nesso tra le azioni e le loro conseguenze non può essere intaccato:

Simili avvenimenti miserevoli possono capitare all'uomo, senza che vi sia sua colpa o partecipazione, per la semplice congiuntura di accidentalità esterna e di circostanze relative, per una malattia, per la perdita dei beni, per morte ecc., e l'interesse vero e proprio che dovrebbero suscitare in noi è solo lo zelo di venire in aiuto e soccorrere. Se questo non si può fare, i quadri di dolore e di miseria sono solo laceranti. Una sofferenza veramente tragica è invece destinata agli individui in azione solo come conseguenza di un atto loro proprio, legittimo altrettanto quanto colpevole per la collisione che arreca, e atto di cui essi hanno da ritenersi responsabili con tutto il loro Io. (*ibid.*: 1340)

La giustizia poetica e la sua agenda morale scompaiono¹², ma in nome della tenuta della razionalità dello spirito l'innocenza è

del romanzo tragico. Pur condividendo le critiche a Hegel e, come spiego più avanti, l'uso di Williams, penso che si possa andare oltre e riflettere, più radicalmente, sul problema della sofferenza innocente anche in assenza di responsabilità involontarie. Per questo motivo non condivido affatto l'attribuzione alla sola narrativa del Settecento della capacità di aver messo in forma istanze tipiche della tragedia antica, né la critica frontale al realismo preso nel suo insieme come progetto di dominio.

¹⁰ Eagleton 2003 discute con efficacia questo aspetto, riferendosi in particolare a critici come Steiner, Bradley e Lewis.

¹¹ Sulla rimozione dell'irrazionale nella teoria hegeliana si veda Gellrich 1988.

¹² Hegel probabilmente si rende conto del rischio di una lettura moralistica della sua posizione e sente dunque il bisogno di precisare che la soddisfazione dello spirito e la conciliazione, esiti del conflitto tragico, non hanno niente a che fare con il meccanismo della giustizia poetica: «Non

condannata ancora una volta: tutto ciò che non ricade nella sfera dell'azione e della responsabilità è relegato nel dominio dell'accidentale, per cui o la sofferenza ha un'origine localizzabile nel soggetto stesso che soffre oppure non merita alcun trattamento artistico, né alcuna patente nobilitante di tragicità. Non c'è spazio per la lacerazione che producono «i quadri di dolore e miseria». Tutto deve ridursi a una perfetta corrispondenza tra azioni perpetrate e sofferenza subita. Gli eroi tragici «non vogliono essere innocenti; al contrario la loro gloria è avere realmente fatto ciò che hanno fatto» (*ibid.*: 1358). L'equilibrio sulla bilancia della giustizia, cioè della sensatezza dello spirito, è ancora una volta preservato, il destino stesso si trasforma in una forza razionale.

È interessante notare che questa centralità assoluta della colpa e della responsabilità, che Hegel rende uno degli elementi chiave del tragico antico, venga invece da Kierkegaard considerata, nel saggio *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* (1843), raccolto in *Enten-Eller*, come uno dei tratti distintivi della tragedia moderna:

Nella tragedia antica anche l'azione ha in sé un momento epico, essa è tanto accadimento quanto azione. Ora, naturalmente, ciò si deve al fatto che il mondo antico non aveva la soggettività riflessa in sé. Benché si muovesse liberamente, l'individuo restava nell'ambito delle determinazioni sostanziali, nello stato, nella famiglia, nel fato. Questa determinazione sostanziale è la vera e propria fatalità della tragedia greca, e la sua vera e propria caratteristica. La rovina dell'eroe non è perciò solo una conseguenza della sua azione, ma è allo stesso modo un patire, mentre nella tragedia contemporanea la rovina dell'eroe non è propriamente patire, ma atto. Nell'epoca contemporanea predominanti sono perciò, propriamente, la situazione e il carattere. L'eroe tragico è soggettivamente riflesso in sé, e questa riflessione non soltanto l'ha riflesso fuori da ogni immediato

dobbiamo concepire una conclusione di tal genere come un esito soltanto morale, in base a cui il male è punito e la virtù premiata» (Hegel 1997: 1358, II). Se leggiamo questo passaggio come un sintomo, esso esprime, ancora una volta, l'ansia di fare i conti con il punto cieco della sofferenza innocente.

rapporto con lo stato, la famiglia e il fato, ma spesso l'ha persino riflesso fuori dalla sua stessa vita precedente. [...] La tragedia moderna non ha dunque nessun primo piano epico, nessuna eredità epica. L'eroe sta e cade completamente sui propri atti. (Kierkegaard 1977: 24)

Nella tragedia moderna, dunque, ciò che conta sono solo gli atti e la soggettività che in essi si esprime, mentre nella tragedia antica esiste una dimensione di patimento che non discende in alcun modo dalla sfera dell'azione individuale. Il confronto con le posizioni espresse da Hegel in merito è illuminante: certamente nelle pagine dell'*Estetica* il dominio della colpa, la centralità della responsabilità e la perfetta corrispondenza tra azioni e sofferenza non sono affatto considerati come espressione di pura soggettività ma come incarnazione di quelle che vengono definite «potenze sostanziali». Ma nel suo rifiuto dell'innocenza Hegel oblitera un elemento della tragedia antica che invece Kierkegaard qui riconosce come essenziale: l'elemento del 'patire', ovvero l'idea che la rovina dell'eroe non è solo conseguenza delle sue azioni ma effetto di qualcosa che è al di fuori della portata del suo agire. La tragedia non è fatta solo di atti ma anche di accadimenti, di circostanze che non sono semplicemente uno sfondo all'agire ma lo precedono, lo modellano o lo interdiccono, riducendo così la preminenza del principio della responsabilità individuale. Il patire si esprime nell'aspetto epico della tragedia e in particolare nella forma dell'accadere, che avvolge l'agente in una rete esterna da cui non può prescindere. Pur sostenendo che l'innocenza integrale annulla il tragico, Kierkegaard ne riafferma il ruolo fondamentale e riattiva così una genealogia di lunga durata che, nella forma della sofferenza immeritata, ha dato rilievo più a quanto accade che a quanto si compie.

La presunta incompatibilità tra tragedia e romanzo¹³ è stata sostenuta nel corso degli ultimi due secoli sulla base di argomenti differenti ma che finiscono per saldarsi insieme. C'è un primo argomento, reazionario, anti-prosaico e anti-realista, che si potrebbe

¹³ Me ne sono occupata in Savettieri 2011.

riassumere con una citazione da Steiner: «Nei palazzi della tragedia non vi sono servizi igienici, ma fin dalle origini la commedia ha avuto bisogno dei vasi da notte» (1992: 214). La vita privata e l'esperienza comune delle persone comuni, al centro del romanzo moderno, così come la democrazia e l'empirismo sarebbero, secondo Steiner, fattori che inibiscono la tragedia e ne degradano il sistema di valori. La versione 'alta' di questo argomento si trova nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche e si basa sull'idea che un genere realista e razionalista come il romanzo, espressione di socratismo estetico, ragionevolezza e ottimismo, sia agli antipodi della tragedia (1994: 94-95).

C'è un argomento liberale 'positivo', che si esprime in quella tradizione che ha visto nell'ascesa del romanzo un momento fondamentale della costruzione del sé moderno come spazio di autonomia, conoscenza, autocoscienza e soprattutto libertà dell'individuo. Quando Ian Watt scrive che la storia del romanzo è la storia di come la preminenza della trama rispetto al carattere, descritta da Aristotele nella *Poetica*, venga finalmente rovesciata¹⁴, non solo sta delineando un preciso racconto storico, segnato da un'evoluzione, ma sta anche ipostatizzando sul piano teorico le differenze tra tragedia e romanzo, l'una centrata sul dominio della trama come dispositivo di controllo e contenimento dell'azione individuale, l'altro caratterizzato da un processo sempre più marcato di individualizzazione basato sul primato del carattere.

C'è infine un argomento che per comodità definirò 'malinconico', perché converge su alcuni presupposti essenziali dell'argomento liberale ma legge come perdita e dispersione ciò che l'argomento liberale legge come affrancamento e conquista. Questo argomento malinconico

¹⁴ Cfr. Watt 2001: 280: «From Sterne and Jane Austen to Proust and Joyce the Aristotelian priority of plot over character has been wholly reversed, and a new type of formal structure has been evolved in which the plot attempts only to embody the ordinary processes of life and in so doing becomes wholly dependent on the characters and the development of their relationship». È questa, secondo Watt, la linea egemonica del romanzo moderno. Discute questo passo da Watt Macpherson 2010: 7.

nasce dalle pagine dell'*Estetica* in cui Hegel descrive il romanzo come moderna epopea borghese e, da Lukács arriva fino a Franco Moretti (1987), che vede riprodursi nell'opposizione romanzo-tragedia il conflitto insolubile tra vita e verità. Questo argomento sviluppa fondamentalmente l'idea che il romanzo sia al tempo stesso il genere dell'accomodamento e dell'isolamento dell'individuo, dello spaesamento trascendentale e della prosa del mondo, entro cui non ci sarebbe alcuno spazio per i conflitti tra potenze sostanziali propri della tragedia. Neanche Terry Eagleton, molto agguerrito sul piano teorico, è stato veramente in grado di confutare questa idea, limitandosi ad indicare alcuni esempi specifici di romanzi tragici e osservando come eroismo e vita quotidiana siano incompatibili (Eagleton 2003: 183). L'accordo sulla natura anti-tragica del romanzo è coerente con un'immagine eroica e virile della tragedia, nella quale la questione dell'innocenza non ha dimora.

Se teniamo in considerazione soprattutto questi ultimi due argomenti, quello liberale e quello malinconico, entrambi, in maniere differenti, proiettano immagini della tragedia che fanno sbalzare plasticamente quanto ritengano distintivo del romanzo: il primo, attraverso l'idea della subordinazione dei caratteri alla trama, vede all'opera nella tragedia un regime simbolico de-individualizzato, abitato da forze impersonali; il secondo la identifica integralmente col dominio della trascendenza, della verità e della totalità essenziale. Paradossalmente, se l'argomento liberale proclama un'idea anti-tragica del romanzo, in cui solo l'individuo agente esiste, da quello malinconico emana un'immagine anti-tragica della tragedia, in cui il conflitto e la distruzione sono ricondotti sempre alla pienezza del senso.

C'è un punto di mediazione o una risoluzione a questo scacco teorico? A questo punto, non si tratta più semplicemente di individuare una mappa di romanzi tragici che smentiscano, col solo potere dell'eccezione che incarnano, l'uniformità di questo paradigma teorico, ma di riconoscere alle strutture intrinseche del romanzo la capacità di pensare e mettere in forma il rapporto tra l'agire e l'accadere spezzando quella che Nietzsche chiama la sinistra catena che lega colpa e sofferenza (Nietzsche 1984: 53).

È il riconoscimento dell'elemento epico della tragedia antica, fatto di accadere e patire, a consentirci di uscire dai paradossi del romanzo anti-tragico. Osservata da questa prospettiva, la teoria della tragedia di Hegel risulta non solo anti-epica ma anche, e soprattutto, anti-tragica, ancorata a idee di colpa, di volontà, di azione e di razionalità con cui si fa fatica a descrivere tanto la tragedia antica quanto quella della prima età moderna. È solo nelle pagine che Hegel dedica ai caratteri epici che emerge in maniera limpida tutto il suo fraintendimento del corpus tragico antico: il destino, vero equivalente dell'accadere di cui scriverà Kierkegaard, è indicato come elemento primario della poesia epica e non di quella drammatica. Definito anche come «potenza delle circostanze», esso coincide con quell'insieme di «casi esterni» e accidentalità che limitano l'azione individuale:

nell'epos, e non nel dramma, come comunemente si crede, domina il *destino*. Il carattere drammatico per il genere del fine che vuole perseguire in modo pieno di collisioni fra date e note circostanze, si fa *egli stesso* il suo destino: per il carattere epico invece il destino *viene* fatto e questa potenza delle circostanze, che imprime all'uomo la sua sorte, determina l'esito finale delle sue azioni, e ciò costituisce il governo vero e proprio del destino. (Hegel 1997: 1197-1198, II)

L'aspetto straordinario di questo passaggio dell'argomentazione è che, poco più avanti, Hegel definisce «tragico» questo aspetto essenziale della poesia epica¹⁵: quando si dice che «nel senso epico, [...] la nemesis tragica risiede nel fatto che la cosa è troppo grande per gli individui» (1198), Hegel non solo anticipa quanto le premesse della sua teoria della tragedia siano anti-tragiche, ma involontariamente getta anche le basi per una interpretazione in chiave tragica delle strutture profonde dei generi letterari derivati dall'epica. Da questa prospettiva, il romanzo, fondato epicamente su una dialettica di agire e accadere, di perpetrare e

¹⁵ Mazzoni (2011: 71-72) commenta con acutezza questo stesso passo, che è coerente con la qualità intimamente tragica della sua teoria della narrativa.

patire, di carattere e trama, di valore della singolarità e senso di inappartenenza, per usare i termini di Guido Mazzoni (2011), smette di essere un genere anti-tragico.

Nella critica radicale che Bernard Williams (1993), in *Shame and Necessity*, muove al sistema della moralità moderna attraverso una riconsiderazione della morale tragica greca, è proprio il primato della colpa e della volontà ad essere messo sotto attacco, ed in particolare l'idea che la volontà si esprima solo con l'azione e non anche con la sopportazione e la resistenza (*endurance* è il termine che usa Williams)¹⁶ a qualcosa che sta al di fuori del controllo della volontà stessa, qualcosa che *non* facciamo ma che comunque *ci* accade e ci appartiene. È un'idea che ripugna profondamente al senso comune della morale liberale moderna fondato sull'idea che l'individuo abbia il controllo della propria vita, che la vita, dunque, gli appartenga pienamente senza discontinuità e che questo senso di appartenenza emani esclusivamente dall'agire. Eppure la ripugnanza che suscita questo contenuto profondo è inseparabile da un momento, anche solo transitorio, di riconoscimento, in cui quanto sentiamo come arcaico e, appunto, 'ripugnante' si rivela invece familiare. È la ripugnanza che ci induce ad attribuire a culture lontane nel tempo l'idea che forze esterne e imperscrutabili come la fortuna, il destino o gli dei possano annientare la vita degli individui. Ma la modernità ha reso familiare l'immagine della vita incolpevole esposta e privata di ogni attributo che non sia la colpa¹⁷. Il nostro rapporto con la tragedia, l'ossessione che i moderni hanno avuto per essa, passano da questi due sentimenti. Il romanzo è il genere sulle cui strutture essi si sono depositati.

¹⁶ Si veda in particolare Williams 1993: 41.

¹⁷ Riuso i termini di *Destino e carattere* di Benjamin 1977.

Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, Ed. Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987.
- Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin, Akademie Verlag, 2008.
- Benjamin, Walter, "Schicksal und Charakter", *Gesammelte Schriften*, II, I, Ed. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977: 171-179.
- Billings, Joshua – Leonard, Miriam (eds.), *Tragedy and the Idea of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Boccaccio, Giovanni, "De casibus virorum illustrium", *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Eds. Pier Giorgio Ricci – Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1983, IX.
- Boezio, Severino, *Consolatio philosophiae*, trad. it. di Barbara Chitussi, *La consolazione di filosofia*, Ed. Maria Bettetini, Torino, Einaudi, 2010.
- Castelvetro, Ludovico, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570), Ed. Werther Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978, 2 voll.
- Chapelain, Jean, *Opuscules critique*, Ed. Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.
- Civardi, Jean-Marc (ed.), *La querelle du Cid* (1637-1638), Édition critique intégrale, Paris, Champion, 2004.
- Eagleton, Terry, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Oxford, Blackwell, 2003.
- Galle, Roland, "Tragisch/Tragik", *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Ed. Karlheinz Barck, Stuttgart, Metzler, 2005: 117-171, VI.
- Gellrich, Michelle, *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Halliwell, Stephen, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth, 1986.
- Id., *The Poetics of Aristotle: translation and commentary*, London, Duckworth, 1987.
- Hegel, George Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835), trad. it. di Nicolao Merker – Nicola Vaccaro, *Estetica*, Intr. di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 1997.

- Herder, Johann Gottfried, *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, Ed. Gunther Grimm, Frankfurt am Main, Deutsche Klassiker-Verlag, 1993.
- Kelly, Henry Ansgar, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Id., *Chaucerian Tragedy*, Cambridge, D.S. Brewer, 1997.
- Kierkegaard, Søren, *Enten-Eller*, Ed. Alessandro Cortese, Milano, Adelphi, 1977, II.
- La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de, *Poétique* (1640), Genève, Slatkine, 1972.
- Lohse, Rolf, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, München, Wilhelm Fink, 2015.
- Lurie, Michael, "Facing up to Tragedy. Toward an Intellectual History of Sophocles in Europe from Camerarius to Nietzsche", *A Companion to Sophocles*, Ed. Kirk Ormand, Oxford, Blackwell, 2012: 440-60.
- Macpherson, Sandra, *Harm's Way: Tragic Responsibility and the Novel Form*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Minturno, Antonio, *De Poeta* (1559), München, Wilhelm Fink, 1970.
- Moretti, Franco, "Il momento della verità. Una conferenza sulla tragedia moderna", *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987: 246-261.
- Nietzsche, Friedrich, *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift* (1887), trad. it. di Ferruccio Masini, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Intr. di Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1984.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, trad. it. di Sossio Giametta, *La nascita della tragedia* (1872), Ed. Giorgio Colli, Adelphi, Milano 1994.
- Oergel, Maïke, *Culture and Identity: Historicity in German Literature and Thought 1770-1815*, Berlin, Walter de Gruyter, 2006.
- Rajan, Tilottama, "Theories of genre", *The Cambridge History of Literary Criticism*, Ed. Marshall Brown, *Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000: 226-249, V.
- Richardson, Samuel, *Clarissa or, the History of a young Lady* (1748), London, Dent, 1962, 4 voll.

- Roaf, Christina (ed.), *Canace e scritti in sua difesa – Scritti contro la Canace*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982.
- Savettieri, Cristina, "Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo", *Allegoria*, XXIII, 63, gennaio/giugno (2011): 45-65.
- Ead., "Una genealogia per il tragico", *Moderna*, XVI, 1-2 (2014): 29-47.
- Ead., "The Agency of Errors: *Hamartia* and its (Mis)interpretations in the Italian Cinquecento", *Poetics and Politics: Net Structures and Agencies in Early Modern Drama*, Eds. Toni Bernhart – Jaša Drnovšek – Sven Kilian – Joachim Küpper – Berlin, Walter de Gruyter, 2018, c.d.s.
- Schmidt, Dennis J., *On Germans and Other Greeks: Tragedy and Ethical Life*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Szondi, Peter, "Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik", *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, Ed. Wolfgang Iser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957), Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 2001.
- Williams, Bernard, *Shame and Necessity*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993.
- Williams, Raymond, *Modern Tragedy*, London, Chatto & Windus, 1966.
- Zanin, Enrica, *Les fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014.

L'autrice

Cristina Savettieri

Cristina Savettieri è assegnista di ricerca alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha lavorato all'Università di Pisa, alla New York University (Firenze), alla Freie Universität Berlin come Alexander von Humboldt-Forschungsstipendiatin e alla University of Edinburgh come Marie Skłodowska-Curie Fellow. Ha pubblicato saggi su Gadda, Svevo, Pirandello, Ortese, Rosselli, il modernismo, la narrativa contemporanea, la letteratura della Grande Guerra e le teorie e le pratiche del tragico nella modernità.

Email: cristina.savettieri@sns.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Savettieri, Cristina, "Il disagio dell'innocenza: tragedia, teoria e romanzo moderno", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it>